

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /

memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las

vanguardias

n°5

Las tapas de

semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida

cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El

cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos

mediáticos: los casos

de las tapas de revistas

en papel y en soporte

digital

n°10

Sobre historia y teoría

de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Las muertes de las vanguardias

n° 4

oct.2008

semestral

Entrevistas

Por unas formas, por su materialidad

Entrevista a Bernardo Schiavetta y Jan Baetens

minibio



Figuraciones: Todas las vanguardias surgieron para confrontar, para destruir un orden del arte, expresado en unas instituciones y en los automatismos formales que hacían su atmósfera. ¿Que queda de las vanguardias? ¿El proyecto? ¿La operatoria? ¿Unos modos de hacer?

Jan Baetens y Bernardo Schiavetta: Estas preguntas implican que la iconoclastia es una dimensión esencial de la Vanguardia. Nuestras respuestas dependerán por supuesto de cómo definamos la Vanguardia y de la manera en que tal definición la situará respecto a la Historia, y respecto a la Modernidad.

Nosotros consideramos que Modernidad y Vanguardia iconoclasta no son la misma cosa. Toda la vanguardia iconoclasta forma parte de la Modernidad, pero la Modernidad como conjunto es una realidad más grande y más compleja.

Vanguardia iconoclasta y Modernidad tienen en común la búsqueda de la novedad, pero en esa búsqueda hay que distinguir entre las vías que rechazan el pasado y las que lo integran, entre destrucción y construcción, entre idealizaciones positivas y negativas, entre las tendencias radicales y las que no lo son.

En la primera Abstracción y en el Bauhaus había una búsqueda de esencias intemporales geometrizar, ópticas, científicas en suma, no una destrucción rebelde. Se busca la novedad radical por una idealización positiva abstracta, un "purismo". Esta vía se prolongará más tarde en el Neoplasticismo, en el Purismo, en el Cinetismo, en el Op-art, en el Minimalismo, y en ciertos aspectos del Arte Conceptual.

El Cubismo no implicaba necesariamente un rechazo total del pasado (¡se pintan fundamentalmente dos géneros: naturalezas muertas y retratos!). No lo implicaba tampoco el Expresionismo.

Hubo por lo tanto a principios del siglo XX vanguardias que no eran iconoclastas.

La gran mayoría de las producciones del arte y la literatura del período entre las dos guerras son fundamentalmente constructivas. Triunfa entonces internacionalmente el Art Decó (donde se debe incluir los Realismos y el Post-cubismo). Fue un estilo universal, que se expresó en todas las formas estéticas: en las artes aplicadas, en la moda vestimentaria, en la arquitectura y en las artes propiamente dichas. Este período de "retour à l'ordre", es sin ninguna duda Moderno, pero no es un momento de rechazo del pasado. Busca una novedad constructiva, que no es radical, sino integral, y que se acompaña de una idealización positiva y de una renovación del pasado.

Por lo contrario, Futurismo, Dada, Surrealismo, fueron movimientos sin duda iconoclastas, que proponían una *tabula rasa* revolucionaria, un rechazo radical del pasado: los tres han propugnado la destrucción de los museos. Buscaban una "Novatio" sin "renovatio".

Si la Vanguardia se define pues por su iconoclastia, entonces el término de Vanguardia sólo puede aplicarse a estas tres tendencias artístico-revolucionarias de las primeras décadas del siglo XX, Son lo que llamaremos *Vanguardias iconoclastas históricas*. Es importante subrayar que esos tres movimientos se extendieron a *todas* las artes, literatura incluida. En el caso del Futurismo, hasta hubo una arquitectura futurista.

A partir de los años sesenta del siglo pasado, y actualmente, las mismas tendencias han vuelto a surgir, es lo que llamamos el neo-vanguardismo. Dentro del neo-vanguardismo resurgieron no sólo las tendencias neo-dadaístas sino también las tendencias constructivistas y "puristas" que ya hemos evocado.

Nos parece por lo tanto que es un error identificar toda Modernidad con el rechazo de las formas precedentes, o no retener sino sus aspectos *destructivos y rebeldes*.

Bien por lo contrario, hasta es necesario distinguir entre los aspectos destructivos y constructivos *en el seno mismo* de las Vanguardias iconoclastas históricas, dado que ellas produjeron también formas nuevas con reglas bien definidas.

Dadá es sin duda la tendencia más destructiva, la que hace intervenir el azar como anti-regla (el poema sacado de un sombrero); pero los simultaneísmos pictóricos, gráficos y sonoros futuristas fueron utilizados también por los dadaístas, y los surrealistas inventaron y codificaron los célebres *procedimientos* (escritura automática, cadáver exquisito, collage, etc.).

Hay pues aun en las mismas Vanguardias iconoclastas históricas una tensión entre la destrucción (una tendencia, diversamente graduada, hacia lo informe) y la construcción: la tendencia, diversamente graduada, hacia la elaboración de formas.

F.: Las vanguardias en las que ustedes señalan una condición no iconoclasta (con su búsqueda de esencias, su intemporalidad..., y creo que la división es verdadera y operativa): ¿no subvertían sin embargo conceptos estructurantes de la historia del arte occidental, como la perspectiva centrada el cubismo, o la primacía de la representación por sobre la exposición del trabajo el constructivismo? ¿la naturaleza muerta y el retrato no eran de algún modo desmontados por el cubismo y su fealdad, que en ese caso no sólo desarmaba el punto de vista sino también el disfrute de la mimesis?

J.B y B.S.: Cuando se hace un análisis histórico de vanguardia destructiva y modernismo constructivo, se advierten como dijimos, aspectos constructivos en la vanguardia más destructiva, e, inversamente, se pueden discernir aspectos destructivos en el modernismo constructivo. La oposición no puede aplicarse mecánicamente de manera simplista, pero un 'distinguo' de la *predominancia* de la construcción o de la destrucción es un criterio útil.

En el modernismo constructivo se deben distinguir también graduaciones y matices. El cubismo de Picasso, Braque y Gris fue interpretado por la inmensa mayoría de los primeros espectadores como un primitivismo. La crítica de la perspectiva precede el siglo XX. Manet, ejemplo superlativo de pintura moderna figurativa según los cánones de nuestros días, fue acusado durante toda su vida de no saber pintar. El cubismo elimina, por ejemplo, la perspectiva frontal y ciertas reglas de pintura académicas, pero lo hace para integrar puntos de vista múltiples, que toman en cuenta ciertas vulgarizaciones de la teoría de la cuarta dimensión. Tratar de dar una imagen más "verdadera" de la realidad, no es una actitud negativa, sino positiva, purista. Por otra parte, el uso de la fotografía y de otras técnicas mecánicas no implicó para el Cubismo el rechazo del gesto mismo de pintar, ni el del aprendizaje que supone. Lo implicó sí para Duchamp y para su posteridad.

No hay que olvidar que ambas tendencias luchaban en los años diez y veinte por obtener la posición dominante en materia de innovación (como lo demuestra admirablemente la actual gran exposición Dadá de Paris y Washington). Había aspectos competitivos y de "moda"; había préstamos e influencias mutuas.

No es exagerado decir, sin embargo, que gran parte del arte del siglo XX no sería pensable sin la herencia Dadá, que fue la vanguardia iconoclasta por excelencia. Dadá *construyó* una expansión del campo artístico. Muchas cosas que no formaban parte del mundo del arte han sido 'institucionalizadas' por Dadá: las bromas (más precisamente la crítica de la seriedad, la ironía), las invectivas (más precisamente un sarcasmo que ya no necesita adornos retóricos, como en la época de Voltaire), el absurdo. Existía por supuesto una larga tradición marginal del 'nonsense' y del sarcasmo, pero Dadá los ha 'autonomizado' y los ha puesto en el centro del campo artístico. Además, Dadá ha inventado formas nuevas, como el *ready-made*, objeto no artístico que se transforma en objeto de arte, la incorporación de máquinas (de manera más radical que la de los futuristas), la utilización del azar como regla, o el fotocollage. En este último caso, tampoco se trató de una invención absoluta, pero con Dadá se hace un empleo sistemático y variadísimo de esta técnica.

Por fin, también hay tomar en cuenta que nuestras ideas sobre construcción

y destrucción, deben modularse en función de la variabilidad histórica de la percepción crítica. El modernismo 'clásico' ("high modernism"), fue considerado al principio como un movimiento innovador y progresista. Luego, a partir de los años 1960 muchos críticos lo han considerado como un movimiento políticamente y artísticamente reaccionario (cosa que hubiera sorprendido los primeros lectores de *The Waste Land*).

Mutatis mutandis, hay actualmente una tendencia (fructífera, a nuestro parecer) que considera a Duchamp como un gran clásico, no porque Duchamp esté en los Museos, sino porque se va comprendiendo que toda su obra es fundamentalmente una crítica lúcida, erudita y radical de problemas *tradicionales*, como los de la esencia misma de la pintura occidental, de sus temas mayores y de sus técnicas: la perspectiva renacentista como paradigma de la visión tridimensional, el desnudo como paradigma temático, etc.

F: ¿Como juzgan la combinación de lo político y de lo artístico en las vanguardias?

J.B y B.S.: Por cierto, cuando se toca el tema *histórico* de estas tres Vanguardias, no se pueden ignorar sus aspectos no solamente rebeldes, sino *revolucionarios*, las rebeldías políticas expresadas en la mayor parte de los diversos *Manifiestos*.

Nos parece útil citar a ese respecto una intervención muy reciente del filósofo Alain Badiou, publicada en el catálogo de la exposición *BigBang, destruction et création dans l'art du 20e siècle* en el Centre Pompidou. Esta exposición temática (que comenzó en octubre de 2005) abarca todos los desarrollos vanguardistas del siglo veinte que han dejado su huella en el arte y en la literatura (se exponen libros también). Para Badiou, lo propio del siglo XX es la articulación entre destrucción y formalización.

Es lo que siempre *Formules* ha sostenido acerca de la "modernidad" con una perspectiva diferente.

"¿Cómo hacer para que la destrucción se vuelva algo positivo? (dice Badiou) Uno de los medios posibles es el de proponer una formalización integral de esa manera, la forma pura, la forma que se exhibe como forma, que indica sus propias reglas, parece abolir toda referencia a un contenido, toda imitación o representación. Tal idea ya existía en la literatura, en el deseo de Flaubert de escribir una novela sobre nada, un libro capaz de sostenerse únicamente por la fuerza autorreferente de la escritura". Badiou, quien se posiciona explícitamente en la extrema izquierda, piensa que esa misma articulación existía en el proyecto político del comunismo: borrar el pasado ("du passé faire table rase") y dar estructura fuerte al Partido.

Sin embargo, una estructura fuerte del partido y una libertad revolucionaria del arte son incompatibles.

Desde nuestro punto de vista, la revolución política y la revolución artística vanguardistas nunca llegaron a combinar de manera satisfactoria vanguardia artística y vanguardia política en una síntesis estable.

En primer lugar, hay que decir que las vanguardias iconoclastas, no son 'simplemente' movimientos artísticos. Para ellas, el arte no es un fenómeno independiente, autónomo, sino un hecho social cuya función esencial es la de contribuir a un cambio social de la vida misma, como lo decía Tzara (en principio: de mayor democratización y de emancipación de todos).

En segundo lugar, en lo artístico propiamente dicho las vanguardias iconoclastas rechazan los criterios y modelos tradicionales de la belleza. Los futuristas italianos fueron los primeros que propugnaron la destrucción de los Museos, los dadaístas proclamaban la "muerte de la antigua belleza", y los surrealistas mantenían que la belleza debía ser "convulsiva". En eso eran estéticamente revolucionarios (pero esto no implica necesariamente el elogio de lo feo; ya volveremos a hablar de la cuestión difícilísima de lo sublime y de lo feo en arte).

Dar un valor absoluto a las reivindicaciones políticas sin dar un valor absoluto al arte ha conducido a muchos futuristas italianos a colaborar "patrióticamente" con Mussolini, o a unos pocos vanguardistas rusos a colaborar con los programas de Stalin, lo cual se traduce en ambos casos por el abandono final de la revolución propiamente estética. Si los surrealistas franceses "al servicio de la revolución" (fue el título mismo de la revista oficial de Breton) no llegaron a tales extremos, fue sin duda porque objetivamente no podían convertirse en artistas oficiales en Francia. El vanguardista que se pone *al servicio* del cambio social institucionalizado acaba por utilizar estrategias artísticas anticuadas para poder 'comunicar' con las masas y produce así un arte *kitsch* de izquierda o de derecha (como lo mostró el marxista Gillo Dorfles ya en los años cincuenta). ¡El surrealismo, que para Greenberg era un arte reaccionario, podría haber sido, vamos, en broma, en una ucronía, la base de un arte oficial *absolutely fabulous*! Y de alguna manera el Marqués Dalí lo hizo. Pero volvamos a ser serios: históricamente, es evidente que cuando la vanguardia se politizó en la *Polis* no pudo continuarse realmente una vanguardia en el arte.

En el caso contrario (el de Adorno, el de los neo-dadaístas estadounidenses

o europeos), ciertas neo-vanguardias realizaron sus programas de crítica política a través una crítica de los idiomas artísticos existentes, pero perdieron todo contacto con el gran público y con la política (en el sentido común, banal, del término: acciones concretas en la *Polis*).

Esta parte de la neo-vanguardia es radicalmente una vanguardia iconoclasta, pero deja de funcionar como un instrumento político eficaz. Y dado que cada una de esas neo-vanguardias se propone en su momento como la única estética contemporánea legítima, todas son, en ese sentido, políticamente *totalitarias*.

En resumen, el problema *político* de las Vanguardias iconoclastas es que son políticamente imposibles y *artísticamente* antidemocráticas, porque no reconocen como *legítimas* las otras posiciones estéticas.

F.: ¿Cuál es la situación contemporánea de la vanguardia?

J.B y B.S.: En un sentido estricto, histórico, nos parece que la Vanguardia iconoclasta radical ya no existe ni puede existir, puesto que actualmente es imposible no volver sobre el pasado.

Las Vanguardias son pasado, y si continuamos en la Vanguardia iconoclasta estamos de nuevo en la repetición del pasado.

Como sabemos, lo que caracteriza la situación contemporánea del arte (y, tal vez, de la sociedad) es su heterogeneidad, la mezcla de tendencias y preferencias, que refleja tanto una creatividad excepcional como una pérdida de jerarquías y de criterios de evaluación. Todas estas tendencias se refieren al gran gesto vanguardista, unas para criticarlo o rechazarlo, otras para continuarlo en algún modo (son por lo tanto tendencias neo-vanguardistas, como las que aparecieron a partir de los años sesenta). Desde este punto de vista, podría decirse que la Vanguardia en su conjunto histórico sigue siendo el la clave de toda nuestra contemporaneidad. Sin embargo, lo que más falta hoy día, es la Vanguardia iconoclasta misma: ésta no puede repetirse o continuarse, porque su esencia misma impone la no-repetición, la transformación y la autocritica permanente. Por eso, lo más interesante que se puede hacer hoy no es la continuación de las Vanguardias, sino su crítica, no con la esperanza de poder volver atrás, sino con la esperanza de continuar la Modernidad de otra manera.

Ciertos eslóganes de las Vanguardias iconoclastas históricas se han impuesto como paradigmas dominantes en el arte postmoderno occidental, que es un arte mundial. Lo vemos hoy hasta en China (para no hablar del Japón ni de Rusia)

En la cultura de las élites intelectuales francesas, un difuso neo-vanguardismo iconoclasta está más presente que nunca, porque el rechazo del arte artesanal, el gusto de la provocación publicitaria (por medio de lo obsceno y lo escatológico), y el deseo de inventar novedades a cualquier precio, son hoy el ABC de cualquier artista post-moderno (o mejor dicho, tales son los artículos de fe del credo académico que se enseña en las escuelas universitarias de arte).

Es más, casi todos los artistas están politizados y producen un arte muy 'políticamente correcto' (denuncias diversas, defensa de las minorías, etc.) pero esos mismos artistas rebeldes crean, en Francia, un arte oficial subvencionado, o en otras latitudes un arte comercial para los ricos coleccionistas de las ferias de Basilea, de Londres o de Miami, y sus objetivos ya no son el cambio de la vida, sino el ejercicio de un poder en las galerías chic, en las colecciones privadas de los millonarios y en los museos. Tal programa es perfectamente legítimo, si no se es hipócrita, y Andy Warhol ya lo había hecho pública y cínicamente suyo (cf. el libro de Obalk *Pourquoi Andy Warhol n'est pas un grand artiste?*). Hoy Jeff Koons puede servir como emblema de esa actitud.

La creencia en la revolución a través de la cultura fue el dogma de las primeras vanguardias históricas. Esta creencia existe todavía, pero es una creencia vacía, una *superstición* post-moderna: todos sabemos que lo que dirige la sociedad no es el arte sino la economía y si se continua creyendo en el mito de la vanguardia y de la capacidad transformadora del arte es por razones... económicas: el arte es un *business* y mucha gente gana su vida en el mercado del arte (Véase las ferias internacionales que ya hemos nombrado).

Es importante subrayar, por otra parte, que las Vanguardias, a pesar de ser antinacionalistas y cosmopolitas, estuvieron marcadas por el contexto cultural en el cual emergieron. Las vanguardias francesas fueron diferentes de las vanguardias alemanas, americanas, belgas, etc. Estas divergencias se observan también hoy día.

Es claro, por ejemplo, que la situación actual en Francia, que influye por supuesto en la dirección que está tomando *Formules*, es muy favorable a la vanguardia. A pesar de su ausencia casi completa en el debate social, la neo-vanguardia goza de un gran prestigio institucional (en las artes plásticas, la neo-vanguardia es más o menos un arte de Estado), lo cual probablemente resulta de un "efecto Beaubourg", es decir del entusiasmo que ha despertado la creación de ese Centro de arte contemporáneo de París. Si las críticas de

la vanguardia y de la neo-vanguardia se produjeron con retraso en Francia, es a causa de este efecto. De la misma manera, el prestigio persistente de la vanguardia en el campo plástico explica también porqué Francia continua apoyando con máxima energía una producción artística y literaria de tipo neo-vanguardista, que muchos críticos de primer plano consideran ser de muy baja calidad.

Todo esto es el objeto de una gran polémica en Francia, que dura desde los años 90, con críticas violentas por parte de grandes intelectuales como Jean Baudrillard o Jean Clair, quienes atacan ese *conformismo del anti-conformismo* en las artes plásticas.

Régis Debray acaba de publicar el libro *Sur le pont d'Avignon* contra el "neo-vanguardismo" en el teatro contemporáneo, principalmente contra el espectáculo oficial presentado por el belga Jan Fabre durante el último festival de Avignon.

En una entrevista conjunta con Régis Debray, Jean Clair acaba de declarar en *Le Figaro* que «c'est la forme qui dérange aujourd'hui et non plus l'informe»: "hoy, lo chocante no es lo informe, sino la forma".

La situación en el campo literario es bastante diferente, esencialmente por razones institucionales propias de Francia, y también por la falta de importancia económica de las obras de arte literarias neo-vanguardistas.

En el campo de la prosa para el gran público, o en el de la novela comercial, que no es dirigido por el Estado sino por el Mercado, este tipo de debates simplemente ya no existe, por causa de la desaparición de las novelas neo-vanguardistas desde el principio de los años ochenta.

Si se las compara con las obras plásticas, las obras literarias de neo-vanguardia o de búsqueda estética (que se reducen en realidad a la poesía) no tienen ningún valor económico. Lo cual no significa que su valor simbólico sea inexistente, significa solamente que los debates literarios pueden desarrollarse entre unos pocos, sin tener ninguna repercusión, poniendo entre paréntesis, por decirlo así, la opinión pública.

Pierre Jourde ha publicado varios libros sobre la insignificancia actual de las producciones literarias francesas en prosa y verso (cf. *La littérature sans estomac*, cuyo título es una clara alusión a *La littérature à l'estomac* de Julián Gracq), y también lo ha hecho Richard Mollet (cf. *Le sentiment de la langue* y *Harcèlement littéraire*). Los planteamientos de estos autores deberían haber tenido más eco pero, curiosamente, si en el campo plástico existen polémicas sobre el arte contemporáneo subvencionado por el Estado, hay en cambio muy pocos debates sobre las subvenciones que se dan a la escritura neo-vanguardista, es decir a la *poesía* vanguardista. Tal vez porque, de todos modos, las sumas son mínimas, y porque la poesía ya no le interesa a nadie. En lo que nos concierne, *Formules* recibe esas subvenciones. ¡Y sin duda se nos considera como neo-vanguardistas, puesto que la revista *Magazine Littéraire* nos incluyó entre los *happy few* de su número sobre la *Nueva poesía francesa* (marzo del 2001)!

F.: ¿Cuál es la posición de *Formules* en este tiempo de la aceptación de las citas, la transtextualidad y los revivals?

J.B y B.S.: Lo que define a *Formules* no es solamente la crítica positiva, constructiva de la vanguardia y de la neo-vanguardia (lo que es muy diferente de su rechazo), es también la defensa de la especificidad del arte y de la literatura (y no del "arte por el arte").

Lo que nos interesa, son las lógicas y estructuras del arte y de la literatura que le son propias y que funcionan con cierta autonomía ante lo político y lo social.

Por supuesto, el arte y la literatura tienen aspectos y efectos sociales. Sin embargo, nosotros pensamos que solamente la activación autónoma del material verbal puede crear textos de valor. Así *Formules* no retiene los aspectos más destructivos y rebeldes de las Vanguardias iconoclastas históricas (a pesar de todo lo que se puede aprender allí), sino sus aspectos constructivos: como por ejemplo los procedimientos surrealistas, las innovaciones tipográficas futuristas, las búsquedas esencialistas de la abstracción y del minimalismo. Por otra parte nos referimos a ciertas herencias, la de los procedimientos de Roussel, que compartimos con el Oulipo, y la filiación Poe-Mallarmé-Valéry, que compartimos con una parte del Nouveau Roman y con Jean Ricardou,

La "*Filosofía de la Composición*" de Edgar Allan Poe es un texto clave, la esencia de lo que buscamos (y que buscaron también Mallarmé y Valéry): la decisión de hacer hincapié en los métodos mismos de la escritura en lugar de tomar como punto de partida el yo del autor (romanticismo), o el "eso" del mundo (realismo).

Para nosotros, estos autores representan una tradición constructivista (antirromántica y antirrealista) cuya relación con la modernidad que defendemos es muy clara, más próxima de las vanguardias constructivas que de las vanguardias iconoclastas. Dentro de la modernidad, que vemos como un conjunto (no tiene sentido establecer clasificaciones o jerarquías entre autores que serían más o menos modernos que otros).

Las obras que siguen la tradición constructiva ofrecen un buen equilibrio (una armonía) entre dos aspectos capitales: primero, el deseo de radicalizar el gesto *específico* de la escritura gracias al empleo de reglas rigurosas; segundo, la posibilidad de utilizar estas reglas de manera no automática (es decir como un instrumento para descubrir algo, no como un fin en sí mismas). Esto nos permite recuperar la dimensión "expresiva" de la literatura. Y no tenemos miedo de añadir que la "belleza" del texto (y del lenguaje) es para nosotros parte de ambos aspectos: hay (o debería haber) una belleza de la obra bien hecha, producida con la ayuda de reglas y normas de escritura.

El programa de *Formules*, que es un programa en continuidad con la modernidad, es y no es al mismo tiempo un programa vanguardista. Es moderno y vanguardista porque, como todos los modernismos del siglo XIX y XX, no cree que la historia se acabó. Es vanguardista en el sentido más constructivo, porque en sus tentativas de innovación no le da miedo el radicalismo. Pero también se opone al neo-vanguardismo iconoclasta porque no acepta la destrucción como un valor, y porque no hace depender el arte y la literatura de programas políticos.

Dicho de manera menos general, el modernismo 'paravanguardista' de *Formules* se traduce por unos elementos clave:

1. La revista no valoriza la negación del arte y no defiende el arte como negación: lo feo, la incoherencia, lo incomprensible, lo irritante, etc. no constituyen un ideal, y la belleza, la coherencia, la claridad, lo agradable, etc. no constituyen un anti-ideal. Al menos no de manera teórica y general. Primero porque existe una tradición muy antigua de la estetización de lo feo come *sujeto* (siempre la estética clásica ha dado una gran importancia a la estetización de lo feo: Aristóteles en la *Poética*, habla de la descripción de cadáveres en la epopeya). Segundo porque lo feo como técnica o como efecto pueden sugerir estrategias artísticas fascinantes, a condición de que el artista acepte hacer un verdadero trabajo sobre lo feo (cr. los textos escatológicos de Ian Monk que hemos publicado).

2. Al revés, la belleza que defiende *Formules* nunca es la de un sujeto o un tema, siempre debe ser la de una forma o una técnica: es como la que se invoca cuando se habla de la belleza o de la elegancia de una demostración matemática. La belleza formal, cuyo tema puede perfectamente ser lo feo, no es una belleza, sino construida. Todo puede inspirar nuestros textos -el equilibrio, la belleza trascendental, la seducción, y también lo sucio, la locura, lo obsceno- pero lo que cuenta para nosotros es la manera en la cual se construyen los textos con la ayuda de reglas que transforman radicalmente la materia temática.

3. Por fin (y aquí se encuentra una de las dimensiones políticas de nuestra posición), *Formules* insiste sobre el carácter *compartido* del texto, que debe ser un punto de contacto entre el que hace y el que lee el texto: dicho de otra manera, las reglas del juego deben ser explícitas. En esto aplicamos al arte el "principio de cooperación" que la Pragmática ha identificado como mecanismo fundamental de la comunicación humana.

En resumen, si *Formules* es ante todo una revista que se concentra en el arte, es también una revista que defiende, políticamente los valores democráticos de manera activa y radical. Los defiende a la vez en la textualidad, en su concepción de las reglas compartidas, y también en la reflexión sobre la textualidad, favoreciendo el debate interno y externo, suscitando la contradicción interna y la crítica externa, lo que raramente hacen los defensores de la neo-vanguardia iconoclasta.

F.: Se han postulado, en relación con la propuesta poética de *Formules*, conexiones con las líneas de trabajo del Oulipo. ¿Se podrían señalar cercanías y distancias, en ese caso? Y ¿podrían señalar otros momentos o espacios de producción a recuperar, en una memoria de antecedentes o coincidencias?

J.B y B.S.: En el día de hoy, no se puede elaborar ni una teoría, ni una práctica de las escrituras formales contemporáneas sin tomar en consideración las realizaciones del grupo Oulipo, o, mejor dicho, sin intentar esclarecer qué tipo de realizaciones se designan bajo un término oulipiano, *la contrainte*.

En un primer momento, para percibir claramente el fenómeno, la utilización sistemática e integral, extendida a todo un texto, de una 'figura retórica' produce indubitablemente un texto *à contrainte*. Como ejemplo, bastaría evocar los magníficos poemas anagramáticos de Unica Zurm, en los cuales cada verso es el anagrama del título. Sin embargo tal definición es demasiado estrecha, porque excluye todos los procedimientos y programas no catalogados por la retórica. Muchas figuras narrativas, por ejemplo, pueden ser la base de un trabajo sobre la *contrainte*, a pesar de no estar en los libros de retórica (que se interesan más por la estilística de la frase que por la composición de largos textos narrativos).

Lo que debe retenerse pues es que una *contrainte* es un procedimiento formal relativamente inusual que se aplica sistemáticamente a la producción y a la recepción de un texto: es una regla de escritura global inusual reconocible gracias a una regla de lectura global.

Sin el Oulipo, sin las raras reflexiones teóricas oulipianas(*) iniciadas en 1960 y sin los textos publicados bajo la marca de fábrica oulipiana, nos hubiera sido difícil ir más allá de los postulados oulipianos.

Sin embargo, *Formules* busca fundamentalmente algo más.

La diferencia principal con el Oulipo reside en el hecho de que la *contrainte* no es para *Formules* un objetivo en sí mismo: no somos Conceptualistas puros. La *contrainte* es solamente un medio para obtener otra cosa, es decir un texto literario. Además, el valor de tal texto nunca depende de la utilización de tal o tal *contrainte*, mas siempre de los méritos del propio texto.

Tanto a nivel intelectual (porque gracias al Oulipo ya no tenemos la misma idea de la literatura) como a nivel del gran público (porque se hacen grandes tirajes de las obras de Calvino y de Perec), el relativo éxito del Oulipo, no resuelve sino que agudiza un par de problemas muy importantes.

1) El primer problema, es de tipo *histórico*.

Aunque el grupo oulipiano ha insistido muchísimo sobre la filiación histórica de sus trabajos, y sobre la existencia de técnicas y tradiciones oulipianas *avant-la-lettre*, esa revaloración del pasado se presenta irónicamente como un "plagio por anticipación". Eso es, evidentemente una broma, pero se tiende a olvidarlo, y así se ha establecido la creencia, al menos en la percepción del gran público, de la novedad del Oulipo. Se cree que el Oulipo ha inventado la escritura à *contrainte*, lo que claramente no es el caso. Por lo contrario, se debería decir que, hasta cierto punto, el Oulipo constituye la reactualización de una tradición olvidada (y sin duda censurada), y también como la contraparte literaria del Arte Conceptual, dado que se valoriza la *contrainte* por la *contrainte* misma. Esta observación no pretende minimizar la importancia del Oulipo, sino que trata de historizarla, colocándola como (quizás) *la primera de todas las manifestaciones de lo postmoderno en literatura*. Por supuesto, sería falso pensar que sólo el éxito del grupo explica el éxito retrospectivo o consiguiente de sus ideas o la influencia del *Zeitgeist*, pero el papel jugado por el Oulipo puede calificarse de decisivo en el replanteamiento de problemas y cuestiones muy antiguos.

2) El segundo problema es de orden *estético*.

La concepción oulipiana de la *contrainte*, por legítima e interesante que sea, tiende a borrar otras concepciones y prácticas que no son menos interesantes y legítimas. Podría decirse que, grosso modo, la *contrainte* oulipiana privilegia ciertas tendencias:

-Como acabamos de recordarlo, el Oulipo prefiere fundamentalmente la invención de la restricción misma al texto que se deriva de ella, texto que puede no existir. Es la tendencia de Le Lionnais, presente desde los comienzos del Oulipo. Más corrientemente, en todo caso en los ejemplos del *Atlas* oulipiano se acepta casi cualquier ejecución de una nueva *contrainte* sin buscar refinamientos cualitativos. Esta preferencia por los aspectos absolutos o puristas nos ha llevado a sostener que los oulipianos son los conceptualistas de la literatura, los que renuncian a la materialidad de la obra a favor de su sola idea. Nos parece que esta característica, y su proximidad histórica con la emergencia del "Arte Conceptual", no ha sido explorada suficientemente, ya que podría dar un sentido a la inclusión (aparentemente anecdótica) de Marcel Duchamp en el trío de fundadores del Oulipo: Marcel Duchamp es, como toda la crítica lo reconoce, el verdadero iniciador del Arte Conceptual.

- El Oulipo no valoriza no *contraintes* difíciles o duras. Esto refuerza el carácter lúdico de la escritura oulipiana, que institucionalmente (en los espectáculos públicos del grupo) se suele presentar como un juego, y hasta como una competición.

-El Oulipo no hace una diferencia literaria entre *contraintes* visibles y *contraintes* invisibles. A menudo el lector debe resolver el problema como un enigma o una criptografía, con el riesgo de sentirse frustrado si no logra "ver" la *contrainte*, o de sentirse todavía más frustrado si el texto es un "Canada Dry" (una falsa *contrainte*). Este aspecto es acaso una consecuencia del carácter socialmente cerrado del grupo (como sólo se admiten nuevos miembros por cooptación, la escritura oulipiana tiene algo de una escritura para iniciados). En realidad, la idea misma de la "visibilidad" de la restricción reposa sobre un error en términos de pragmática o de meta-lectura, como ya lo hemos dicho: el lector no es un descifrador, debepoder reconocer los códigos del texto, y los nuevos códigos deben ser explícitos.

En resumen, el Oulipo nos ha permitido reflexionar sobre casos concretos de escritura y de lectura formales. Esa reflexión y nuestras prácticas (y las de decenas de autores que han publicado en *Formules*) nos han llevado a una concepción diferente de la forma. Por esta razón, a partir del segundo decenio de *Formules*, que comenzará en el año 2007, cambiaremos el subtítulo de la revista, por otro, quesea acaso "programas, procedimientos, *contraintes*", o bien, más simplemente, "revista de literaturas formales".

Entrevista realizada por Oscar Steimberg

Jan Baetens es profesor de Estudios Culturales en la Universidad de Lovaina (Bélgica). Ha publicado varios libros (generalmente en francés) sobre las relaciones entre lo verbal y lo visual, sobre todo en géneros literarios dichos menores: tebeos, fotonovelas, literatura digital, novelizaciones. Es también poeta y acaba de publicar Slam!, un libro de poemas sobre el basketball. Con Bernardo Schiavetta, ha creado y anima las revistas Formules y FPC/Formes poétiques contemporaines.

Bernardo Schiavetta es autor de una obra poética que fue primero monolingüe (español), después bilingüe (español y francés) y ahora radicalmente "babélica" (véase el proyecto Raphel en que se combinan todas las lenguas del mundo: www.raphel.net). Es también crítico y teórico, particularmente de la escritura denominada de "constricción". Premiado con el premio Loewe (para Formules para Cratila) y fundador de dos revistas (Formules, desde 1997) y FPC/Formes poétiques contemporaines (desde 2001), Bernardo Schiavetta juega un papel clave en la vida intelectual sobre la poesía en Francia

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324